

Una posible representación del apóstol Santiago en un capitel de la catedral de Santiago de Compostela a la luz de los sermones del *Liber Sancti Iacobi*

Victoriano Nodar Fernández
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: Entre los capiteles que ornan el último tramo del transepto norte de la catedral de Santiago de Compostela se encuentra uno en el que puede reconocerse una efigie del apóstol Santiago. Se apoya esta interpretación, en primer lugar, en el análisis de la iconografía del Apóstol en la basílica compostelana durante el siglo XII. En segundo lugar, en la atención al contexto espacial en el que aparece, un pórtico interior inmediato a la puerta norte de la catedral. Por último, en el contexto programático en el que se integra junto con otros capiteles historiados que decoran este espacio postliminar y para el que se proponen, como base textual, ideas recogidas en las homilías del *Liber Sancti Iacobi*.

Palabras clave: Catedral de Santiago de Compostela, iconografía de Santiago, *Liber Sancti Iacobi*, selva, paisaje épico, paisaje ideal, bestiario.

A possible representation of Saint James the apostle in a capital of Santiago's cathedral, sheds to light the sermons of the Liber Santi Iacobi

Abstract: Among the decorative capitals of the Santiago de Compostela's cathedral, there is one at the end of the south transept nave, that can be identified as the image of Saint James apostle. On the one hand, this interpretation is supported by the studies of the iconography of the Apostol of the XII thc. On the other hand, the location where it is represented, an inner portico, located just behind of the north gate of the cathedral, has been taken into account. The third reason is the context in which it has been built in, together with other historiated capitals, and all as being part of the whole decoration of this postliminal space. The purpose is based on the sermons written in the *Liber Sancti Iacobi*.

Key words: Santiago de Compostela's cathedral, Santiago's iconography, Liber Santi Iacobi, Selva, epic scenery, ideal scenery, Bestiary.

Unha posible representación do apóstolo Santiago nun capitel da catedral de Santiago de Compostela á luz dos sermóns do *Liber Sancti Iacobi*

Resumo: Entre os capiteis que ornan o último tramo do transepto norte da catedral de Santiago de Compostela atópase un no que pode recoñecerse unha efixie do apóstolo Santiago. Apóiase esta interpretación, en primeiro lugar, na análise da iconografía do Apóstolo na basílica compostelá durante o século XII. En segundo lugar, na atención ao contexto espacial no que aparece, un pórtico interior inmediato á porta norte da catedral. Por último, no contexto programático no que se integra xunto con outros capiteis historiados que decoran este espazo postliminar e para o que se propoñen, como base textual, ideas recollidas nas homilías do *Liber Sancti Iacobi*.

Palabras clave: Catedral de Santiago de Compostela, iconografía de Santiago, *Liber Sancti Iacobi*, selva, paisaxe épica, paisaxe ideal, bestiario.

A la nómina de representaciones iconográficas del apóstol Santiago en la catedral de Santiago de Compostela durante el esplendoroso periodo románico se podría añadir un capitel situado en el transepto norte de la basílica que, hasta ahora, ha pasado relativamente desapercibido para la historiografía del edificio y la imagen de Santiago, esta última todavía en gestación en los primeros años del siglo XII (fig.1)¹. En el año 1938 G. Gaillard lo citaba entre el elenco de capiteles del transepto, identificando su representación como un “buste d’apôtre”², del que M. Durliat, años después, se preguntaba “s’agit-il de Saint-Jacques?”³.

Para responder a esta pregunta es necesario, en primer lugar, hacer un análisis iconográfico del capitel en cuestión. Este responde a la tipología típica de capitel vegetal, tan utilizado por el taller de escultores de la catedral durante la prelación del arzobispo Diego Gelmírez (1100-1140): gruesas hojas con enveses de palmetas de perfiles recortados y ejes hendidos se organizan simétricamente sobre la cesta marcando las líneas de fuerza del capitel. Entre ellas, en la cara central llama nuestra atención, por su posición frontal y por la medida de su *gestus*, una figura nimbada que señala el libro que porta con su mano izquierda. Tanto su pelo como su barba destacan por la plasticidad de los mechones rizados con los que se organizan. Viste una túnica de amplio escote que provoca pliegues arqueados sobre el pecho, visibles bajo el grueso manto que porta sobre los hombros y que cubren también los brazos. Este mismo esquema

1 Debo mi agradecimiento a Simón Vázquez, autor de la mayoría de las magníficas fotografías que ilustran este texto, y a la Fundación Catedral de Santiago, que ha facilitado, con su desinteresada colaboración, su realización en el interior de la basílica.

2 Gaillard, G., *Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle*, Paris, 1938, p. 181.

3 Durliat, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 322-323.



Fig. 1. Capitel con el Apóstol Santiago, detalle. Pórtico interior norte, pilar central. Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1100-1110). Foto: Simón Vázquez.

de figura hierática vestida “a la antigua” mostrando un libro en la cesta de un capitel lo encontramos, poco antes de 1100, en la basílica de Saint-Sernin de Toulouse, fábrica estrechamente emparentada con la compostelana⁴ (fig. 2). Concretamente, en un capitel de pilastra situado en el muro de cierre del transepto sur en el que, sobre el fondo liso de la cesta, M. Durliat reconoció también la representación de un apóstol⁵. La principal novedad que aporta nuestro capitel con respecto a esta composición tolosana, más tradicional, es el formato de la figura que se corta a la altura de los muslos. Con esta solución se consigue una figura más monumental, cuya fuerza expresiva se concentra en lo esencial para su identificación como un santo por parte del espectador, esto es, la cabeza nimbada y el gesto de señalar el libro. Este recurso no es exclusivo de este capitel sino que contemporáneamente fue utilizado por el mismo taller en los ángeles que portan motivos litúrgicos, martiriales y *vela alexandrina* en las columnas marmóreas de la puerta de las Platerías con el mismo interés por hacer comprensible el mensaje al espectador que entonces promulgaba la Reforma gregoriana⁶. En estas mismas columnas encontramos la clave que nos permite identificar la figura del capitel con un apóstol. En las dos de los extremos el denominado maestro de la Traición esculpió un apostolado cuyas figuras, esta vez de cuerpo entero, presentan la misma iconografía de nuestro personaje, al ir cubiertos también con amplias vestiduras, tener la cabeza nimbada y llevar como atributos libros que, en ocasiones, también señalan con el dedo índice extendido. A estas coincidencias de tipo iconográfico habría que añadir las de tipo estilístico ya que los rasgos que presenta permiten asignarlo a la producción del mismo maestro de la Traición⁷.

Parece claro, por tanto, que se trata de la representación de un apóstol, pero ¿por qué identificarlo con Santiago?

La imagen de Santiago

Para responder a esta pregunta debemos, en primer lugar, analizar otras representaciones contemporáneas de Santiago cuya iconografía, todavía en gestación en estas primeras décadas del siglo XII, nos muestra a un Apóstol sin los atributos que más

4 La obra del transepto de Saint-Sernin de Toulouse, más avanzada que la de Compostela, debía ya de estar rematada para la solemne consagración de la iglesia y de su altar mayor del año 1096, cfr.: Cazes, D., Cazes Q., *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, Grailhet, 2008, p. 72 y 175-176.

5 Durliat, M., *op. cit.* 1990, p. 113.

6 Castiñeiras González, M.A., “La Catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual”, en *Santiago, la Catedral y la memoria del arte*, Santiago de Compostela, 2000, p. 66-68.

7 El acusado bulto de la figura, el pelo voluminoso en mechones, los grandes bigotes y los paños de pliegues gruesos son algunas de las características de este maestro. Para un análisis de la filiación artística de este escultor y sus obras dentro del taller del transepto catedralicio *vid.*: Castiñeiras González, M.A., “*Didacus Gelmirus*, patrono de las artes. El largo camino de Compostela: de periferia a centro del Románico”, en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán-Santiago de Compostela, 2010, p. 78.



Fig. 2. Capitel con apóstol. Basílica de Saint-Sernin, Toulouse. Foto: Michel Escourbiac.

adelante serán habituales. Íntimamente relacionado con este capitel, por las coincidencias estilísticas y cronológicas ya reseñadas, está el Santiago con vestimentas sacerdotales de la columna de mármol izquierda de la puerta de las Platerías que, como el del capitel, también aparece nimbado y señalando un libro cerrado que lleva

en su mano izquierda⁸ (fig. 3). Es el mismo tipo que se siguió empleando hacia 1137-1140 en la ilustración del folio 4r del *Liber Sancti Iacobi*, en la que el artista plasmó un Santiago cristomimético⁹ que se presenta como el ejemplo existente más próximo a la iconografía de la figura de nuestro capitel¹⁰ (fig. 4). Todos ellos responden por igual a la necesidad de creación de una imagen para el Apóstol, uno de los pilares fundamentales del complejo programa de enaltecimiento de la sede compostelana y su carácter apostólico durante la prelación de Diego Gelmírez¹¹.

La imagen en el espacio: ciborios y portales

En segundo lugar, debemos atender a la situación del capitel dentro de la topografía sagrada de la catedral románica ya que puede ser útil no solo para la identificación del personaje representado en él como Santiago sino también para su función en ese espacio concreto. Lo encontramos así en el pilar central del extremo norte del crucero en correspondencia con el machón que separa los dos accesos de la puerta norte de la basílica, la antigua *Porta Francigena*, acceso privilegiado de los peregrinos al santuario desde su construcción en los primeros años del siglo XII. Entonces, el visitante que la traspasase se encontraba en un espacio formado por la continuación de las naves laterales a modo de un pórtico interior que actuaba como intermediario entre el exterior y la gran nave central del transepto (fig. 5). La impresión de espacio transitorio se acentúa todavía más en esta parte norte debido a los escalones que descienden a la nave y que fueron necesarios para salvar la distinta cota del terreno entre la antigua plaza del *Paradisus* y el interior del templo. La prueba de que tanto este espacio como el adyacente a la puerta meridional eran percibidos como áreas

8 Para la identificación de este apóstol con Santiago *vid.*: Moralejo Álvarez, S., "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago", en *Atti del Convegno Internazionale di studio, Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea nella toscana medioevale*, Nápoles, 1984, p. 260, y Castiñeiras González, M.A., "Un adro para un bispo: modelos e intencións na fachada das Praterías", *Semata*, vol. 10 (1998), p. 240.

9 S. Moralejo había llamado la atención sobre la compleja red de préstamos iconográficos no solo de la figura de Cristo sino también de Santiago el Menor en este periodo de formación de la imagen de Santiago. De hecho, el libro es un atributo que, en principio, no correspondería al apóstol Santiago por no ser autor de ningún texto bíblico. Sin embargo, la confusión que existía en la Compostela del siglo XII entre Santiago el Mayor y el Menor, autor, este último, de la *Epístola de las Doce Tribus*, hizo que aquel adoptase este atributo. A este respecto *vid.*: Moralejo Álvarez, S., *op. cit.*, 1984, 264. Stones, Alison, "Ilustración en el Códice Calixtino", en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán-Santiago de Compostela, 2010, p. 142-145.

10 Recordemos que hemos perdido al menos otras cinco representaciones de Santiago, todas ellas correspondientes a las empresas artísticas patrocinadas por Diego Gelmírez y de las que solamente quedan rastros textuales en el *Liber Sancti Iacobi* y en la *Historia Compostellana*: Moralejo Álvarez, S., *op. cit.*, 1984, 261 y nota 30.

11 López Alsina, F., "Diego Gelmírez, la raíces del *Liber Sancti Iacobi* y el Códice Calixtino", en *O século de Xelmírez*, Santiago de Compostela, López Alsina, F., Monteagudo, H., Villares, R., Yquiedo Perrín, R. (coords.), Santiago de Compostela, 2013, p. 313-315.



Fig. 3. Columna con apóstoles, puerta de las Platerías. Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Simón Vázquez.



Fig. 4. Apóstol Santiago. *Liber Sancti Iacobi*, folio 4r. Archivo de la Catedral, Santiago de Compostela.
Foto: Tino Martínez.



Fig. 5. Transepto norte, pórtico interior. Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Simón Vázquez.

diferenciadas por la audiencia del siglo XII la encontramos en la famosa Guía del Peregrino del *Códice Calixtino*, concretamente en el pasaje en el que trata “De la medida de la Iglesia” (V, 9):

In maiori navi, triginta unus minus pilares habentur, quatuordecim ad dexteram, totidemque ad levam, et unus est inter duos portillos deintus, adversus aquilonem, **qui ciborios separat**. In navibus vero crucis eiusdem ecclesie, a Porta videlicet Francigena usque ad meridianam, viginti et sex habentur pilares, duodecim ad dexteram, totidemque ad levam, quorum duo ante valvas intus positi, **ciborios separant et portillos**¹².

En la nave mayor hay veintinueve pilares, catorce a la derecha y otros tantos a la izquierda, y hay uno dentro entre las dos puertas frente al aquilón, **que separa los ciborios**. A su vez en las naves del crucero de la

12 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, V, 9, Herbers, K. y Santos Noia, M. (ed.), Santiago de Compostela, 1998, 251.

misma iglesia, a saber, desde la puerta Francesa hasta la del mediodía, hay veintiséis pilares, doce a la derecha y otros tantos a la izquierda, y dos colocados dentro de las puertas, que separan los *ciborios* y los portales¹³.

El redactor de la “guía” del *Calixtino* utiliza, sin ninguna duda, el término *ciborio* para referirse a un espacio cubierto, privilegiado y diferenciado. De hecho, es exactamente el mismo vocablo que usa también cuando se refiere a las arquivoltas de la puerta de las Platerías¹⁴ y al baldaquino que cubría y destacaba como el lugar más relevante de la iglesia al altar mayor construido por Diego Gelmírez¹⁵. Además de esto, el uso que a posteriori se dio a estos “ciborios” redonda también en su diferenciación dentro del espacio catedralicio ya que, en el caso de la puerta meridional, fue allí donde se instaló el baptisterio y, en el caso que nos ocupa, el de la puerta norte, el panteón real¹⁶. Hoy en día la percepción de esta idea de pórtico interior todavía es posible a pesar de que este espacio se encuentra muy transformado por la presencia tanto del enorme burladero dieciochesco que ocupa buena parte de los dos tramos centrales, como de las capillas que se instalaron en los tramos extremos y que, con sus retablos, contribuyeron a oscurecer un espacio originalmente más diáfano.

En este contexto topográfico la lógica invita a pensar que este apóstol representado en un capitel del pilar que centra este espacio sea Santiago, el cual, como patrón del santuario, recibe a los fieles. Esta idea de bienvenida del santo titular no es exclusiva de Santiago sino que también fue utilizada, con mayor o menor desarrollo, en otros santuarios de peregrinación contemporáneos de área francesa como Sainte-Foy de Conques –en su portal occidental (ca. 1100)– o Saint-Sernin de Toulouse –en el relieve del friso de la puerta sur del transepto o Porte des Comtes (ca. 1090)–. Es, además, una idea que en Compostela alcanzará su mayor desarrollo décadas después en el extremo occidental de la basílica, donde un Santiago, que apoya su mano derecha en un báculo en tau –atributo por antonomasia de los arzobispos de Compostela–, recibe a los fieles desde la posición privilegiada del parteluz del Pórtico de la Gloria.

13 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, V, 9, Moralejo, A., Torres, C. y Feo, J. (ed.), Santiago de Compostela, 2004, 591.

14 “En el mismo pórtico hay once columnas, [...] la undécima en cambio está entre las dos entradas separando los *ciborios*”, *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, V, 9, Moralejo, A., Torres, C. y Feo, J. (ed.), Santiago de Compostela, 2004, p. 597.

15 “El *ciborio* que cubre este venerado altar está admirablemente decorado por dentro y por fuera con pinturas y dibujos y con diversas imágenes”, *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, V, 9, Moralejo, A., Torres, C. y Feo, J. (ed.), Santiago de Compostela, 2004, p. 591.

16 Moralejo Álvarez, S., “¿Raimundo de Borgoña († 1107) o Fernando Alfonso († 1214)? Un episodio olvidado del Panteón Real compostelano”, en *Galicia en la Edad Media*, Madrid, 1992, p. 161-179.

Santiago y las zarzas de los vicios

En tercer lugar, para arrojar más luz sobre la figura de este capitel debemos atender al contexto programático en el que se inserta y del que, como veremos, es un eje fundamental. De hecho, en el espacio en el que sitúa se detecta un especial énfasis en la decoración escultórica de los capiteles, un interés que se diluye en el resto del espacio del transepto que denota una preferencia del taller por los modelos vegetales seriados¹⁷. La extraordinaria concentración de capiteles figurados en este pórtico interior de la *Porta Francigena* –ocho en total– hace pensar en un plan establecido con una intencionalidad simbólica que va más allá de la mera decoración de un espacio. Así, encontramos una completa fauna formada por leones, águilas y monstruos de formas fantasmagóricas, en medio de la cual, puede aparecer también la figura humana. En la mayoría de los casos, estas figuras “habitan” en un espacio, formado por la cesta del capitel, que aparece cubierto por una serie de intrincados tallos vegetales sin hojas que, sin duda, contribuyen a la unidad compositiva y de significación. Este motivo, auténtica constante en el taller de escultores del transepto, estaba siendo utilizado también contemporáneamente en el exterior de este espacio, en la antigua puerta norte, concretamente en las columnas de mármol que decoraban las jambas de sus desaparecidos portales, entre las cuales encontramos una en la que se representó el tema de la viña devastada¹⁸.

Tanto en estas columnas como en los capiteles que estamos comentando, estos tallos forman un ambiente vegetal que no es otra cosa que la *selva* del paisaje épico y moral de la más pura tradición clásica¹⁹. Este tipo de naturaleza salvaje será retomado por la epopeya heroica medieval en obras como *Parsifal*, *Los caballeros de la tabla redonda*, el *Roman de Thèbes*, o el *Cantar de Mio Cid*, donde se convierte en un auténtico telón de fondo para la acción. A este respecto, resulta muy sugerente, como ejemplo plástico de este uso, la aparición de este tipo de paisaje como fondo de la escena épica representada en otra de las columnas marmóreas que pertenecieron también al conjunto de la *Porta Francigena*. Siguiendo esta tradición clásica, el paisaje que correspondía para una epopeya –sea la leyenda de Tristán, como afirmaba S. Moralejo, o el mito de Ulises, como recientemente ha expuesto F. Prado-Vilar– es el paisaje épico caracterizado por una vegetación agreste magníficamente plasmada por el escultor mediante las zarzas que rodean las escenas²⁰.

17 Mathews, K.R., *They wished to destroy the temple of God: Responses to Diego Gelmírez's cathedral construction in Santiago de Compostela, 1100-1140*. Chicago, 1995, 145-147. Esta autora afirmó que, efectivamente, sólo un cuarto de los capiteles del transepto eran figurativos y que se concentraban sobre todo en los extremos norte y sur del transepto.

18 Actualmente esta columna se encuentra expuesta en el Museo Catedral de Santiago junto con otra, también interesante para el tema que nos ocupa, en la que se representan *putti* vendimiadores que remiten a modelos romanos de la misma época: Castiñeiras González, M.A., “Fragmento de fuste con *putti* vendimiadores”, en *Lucas de Peregrinación*, Santiago de Compostela, 2003, p. 150-154.

19 Curtius, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. I, México, 1981, p. 286-289.

20 Las dos lecturas de las escenas representadas en este fuste se pueden encontrar respectivamente en: Moralejo

Este tema recibió una temprana *interpretatio christiana* de la mano de san Agustín (354-430), quien al glosar el salmo 95 en su obra *Enarrationes in psalmos* utiliza la idea de la *silva daemonum* para describir el lugar agreste donde Cristo se dispone a construir su casa, extirpando las zarzas, sede del mal²¹. Esta idea de una naturaleza inculta y hostil fue posteriormente utilizada por la literatura homilética como sugerente imagen de un mundo terrenal lleno de tentaciones que hacen caer al hombre en el pecado. Sirva como ejemplo uno de los sermones del abad Pedro de Celle (1115-1183) en el que el autor habla, de forma metafórica, de la venida de Cristo al mundo para rescatar a los hombres presa del pecado: *O Sion, ecce rex tuus in silva grandi et spatiosa atque condensa gehennali, bestiolas capere venit*²². El espacio en el que habitan lo describe como una gran *silva* infernal llena de bestias de presa. Esta misma asociación entre naturaleza agreste y pecado la encontramos, en un contexto compostelano, en el autor del sermón *Adest nobis*, del *Liber Sancti Iacobi*, un texto compuesto entre 1105 y 1110, es decir, contemporáneamente a la construcción y decoración del transepto, para la festividad de Santiago del 25 de julio²³:

Et velut terrarum cultor post dispersum semen terram non adferentem fructum quasi sterilem usque ad tempus dimittit, et ipsa incipit profumento **spinis et vepres** germinare, sic Deus humanum genus permisit **involuti vepribus viciorum** quia mandata eius subintrare noluit. Sic enim post perpetratum delictum ei pollicitum fuit a Domino: Cum operatus fueris terram, non dabit fructus suos, sed **spinis et tribulos germinabit tibi** (Gn. 3,18)²⁴.

Y como el cultivador de la tierra abandona como estéril por algún tiempo el campo que después de esparcida semilla no da fruto, y éste empieza a criar en vez de trigo **espinos y zarzas**, así permitió Dios que el género humano fuese **envuelto por las zarzas de los vicios**, porque no quiso someterse a los mandatos de Dios. Porque así le fue prometido por el Señor después de perpetrado el delito. Cuando hayas trabajado la tierra no dará sus frutos, sino que **“te criará espinos y abrojos”** (Gn. 3, 18)²⁵.

Álvarez, S., “Fuste historiado con leyenda épica (Tristan?)”, en *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, p. 382-384, y en Prado-Vilar, F., “Nostos: Ulises, Compostela y la ineluctable modalidad de lo visible”, en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, Milán-Santiago de Compostela, 2010, p. 260-269. Sobre este debate, véase la reciente aportación de Castiñeiras González, M.A., “The Romanesque Portal as Performance”, *Journal of the British Archeological Association*, vol. 168 (2015), 1-33, espec. p. 17-19.

21 San Agustín, *Enarrationes in psalmos*, XCV, Migne, J.P., *Patrologia Latina*, vol. XXXVII, cols. 1230-1231.

22 Petri Cellensis, *Sermones, Sermo XLII, De resurrectione Domini*, Migne, J.P., *Patrologia Latina*, vol. CCII, col. 773. Citado por Frugoni, Ch., “Alberi (in Paradiso Voluptatis)”, *L’ambiente vegetale nell’alto medioevo. Settimane di studio del centro italiano di studi sull’alto medioevo*, vol. XXXVII, n°II, Spoleto (1990), p. 734.

23 López Alsina, F., *op. cit.* 2013, p. 333-334.

24 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 7, Herbers, K. y Santos Noia, M. (ed.), Santiago de Compostela, 1998, p. 44.

25 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 7, Moralejo, A., Torres, C., y Feo J., (trad.), Santiago de Compostela, 2004, p. 81.



Fig. 6. Capitel con leones entre lianas vegetales, transepto norte. Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Simón Vázquez.

Esta identificación de las zarzas con los vicios es una imagen alegórica que no escaparía tanto a un auditorio religioso familiarizado con este tipo de textos como a uno laico que, en su cotidianidad, convivía con un entorno natural donde los frondosos bosques plagados de peligros eran una realidad más que temible²⁶. Unos peligros materializados en bestias salvajes como osos, leones o aves de rapiña, que son precisamente los que hubieron de salvar los peregrinos en su camino hacia Compostela. En este sentido, resulta muy sugerente un fragmento del libro de los milagros de Santiago del *Liber Sancti Iacobi*, también escrito entre 1105 y 1110, en la misma fase de redacción que el citado sermón *Adest Nobis*²⁷. En el milagro, sucedido según el texto en el año 1100, se narra cómo un peregrino se libra de las bestias, reales y fantásticas, que lo acechan en la naturaleza agreste que rodea el camino de peregrinación mostrando las cadenas que había roto el propio Santiago para librarlo de su cautiverio en manos de los sarracenos:

26 Es el denominado *rus* un espacio natural situado más allá del campo cultivado, en el que habitan unas bestias que eran percibidas como emanaciones diabólicas peligrosas para el hombre y a las que había que vencer. A este propósito vid.: Rucquoi, A., "El campo como margen", Monteiro Arias, I., Muñoz Martínez A. B. y Villaseñor Sebastián, F., *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, Madrid, 2009, p. 79-80 y, de la misma autora, "La percepción de la naturaleza en la Edad Media", *Natura i desenvolupament. El medi ambient a l'Edat Mitjana* (XI Curs d'Estiu, Càtedra d'Estudis Medievals Comtat d'Urgell, Balaguer, 12-14 juillet 2006), Lleida, Pagès, 2007, p. 73-98.

27 López Alsina, F., *op. cit.* 2013, p. 336.



Fig. 7. Capitel con bestias de presa entre lianas vegetales, transepto norte. Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Simón Vázquez.

Multa etiam agmina leonum, ursorum, leopardorum et draconum illum gradientem per **deserta loca** devorare appetebant, sed visa catena, quam apostolus tetigerat, procul ab eo recedebant.²⁸

También quisieron devorarlo al atravesar **campos desiertos** manadas de **leones, osos, leopardos y dragones**, mas vista la cadena que había tocado el Apóstol se alejaban de él.²⁹

La formulación plástica de estas bestias salvajes la encontramos, de hecho, en un capitel del pilar central en el que dos leones de fuertes garras están inmersos en medio de una maraña de tallos vegetales (fig. 6). Más impactante todavía es otro de los capiteles en el que la agreste vegetación que cubre la cesta oculta lo que parecen dos bestias de presa de rasgos deformados que son atacados por sendas aves (fig. 7). El Camino es, por lo tanto, una metáfora de la vida misma, llena de tentaciones que amenazan la vida cristiana que en el texto del milagro de Santiago se ven materializadas por los “leones, osos, leopardos y dragones” mencionados.

²⁸ *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, II, 22, Herbers, K. y Santos Noia, M. (ed.), Santiago de Compostela, 1998, p. 177.

²⁹ *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, II, 22, Moralejo, A., Torres, C. y Feo J. (trad.), Santiago de Compostela, 2004, p. 383-384.



Fig. 8. Transepto norte, capitel con animales entre lianas vegetales. Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Simón Vázquez.

En numerosas ocasiones el hombre que entra en esta *selva* de tentaciones sucumbe al pecado. Este concepto puede ser reconocido en la soberbia composición del capitel situado en la contraportada, entre las dos entradas, y hoy oculto a nuestros ojos por el comentado burladero adherido a las puertas (fig. 8). Aquí, los vigorosos tallos están habitados por leones, un ave rapaz y un cuadrúpedo de prominente mandíbula que bien podría ser un leopardo o un tigre. Además, en la cara izquierda, uno de los leones de la parte baja es cabalgado por una figura masculina desnuda que ase fuertemente la cola del ave, que se retuerce en el ángulo de la cesta (fig. 9). Tres elementos nos dan la clave de la interpretación de la composición: el primero es la acción de cabalgar, relacionada tradicionalmente con la carnalidad³⁰, y que define el tipo de pecado que se pretende mostrar. Es la lujuria, un vicio que, como el león, devora furiosamente ya que supone el triunfo de los instintos carnales sobre la espiritualidad y el raciocinio³¹. El segundo es el contexto teriomórfico en el que se inserta y que refuerza la idea negativa al mostrar la degeneración a la que puede llegar el lujurioso. El tercero es, como no podía ser de otra forma, la maraña de ramas

30 Sobre el contenido sexual del acto de “cabalgar” vid.: Martínez Pereiro, C.P., *Natura das Animalhas. Bestiario Medieval da lírica profana galego-portuguesa*, Vigo, 1996, p. 128 y ss.; Castiñeiras González, M. A., *op. cit.*, 2000, p. 74-75.

31 Chiappori, M. G. “Leone”, *Enciclopedia dell’arte medievale*, vol. VII, Roma, 1992, p. 637.



Fig. 9. Capitel con animales entre lianas vegetales, detalle de la figura humana cabalgando un león, transepto norte. Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Simón Vázquez.

retorcidas que, si atendemos a la lectura de Rabano Mauro en sus *Allegoriae in Sacram Scripturam*, son también una alusión a la carnalidad:

Ramus voluptas carnis, ut in Ezechiele: “ecce applicant ramum ad nares suos” quod reprobi in voluptate carnis delectantur³².

De esta forma, el alma del pecador, atrapada en la maraña del mal, aparece representada en el capitel contiguo, en el mismo pilar central, bajo la tradicional forma de la figura humana desnuda (fig. 10). La valencia negativa de la representación viene de nuevo dada por tres elementos: el primero de ellos es la postura retorcida de las figuras de la cara central, que con la torsión de sus cuerpos transmiten a un tiempo las ideas de agobio por su situación –obsérvese la inclinación de sus cabezas con gesto de ahogamiento– y de lucha contra la maraña que los aprisiona –clarificada por la acción de agarrar los tallos vegetales que los envuelven–. El segundo elemento vuelve a ser la *selva*, cuyo carácter negativo se refuerza, en este caso, con un tercer elemento que son las máscaras animales, de cuyas bocas nacen los tallos. Es el tema del “masque feuillu”, que tiene un claro simbolismo en relación con la muerte y la

32 Rabano Mauro, *Allegoriae in Sacram Scripturam*, Migne, J.P., *Patrologia Latina*, vol. CXII, col. 1037; citado por Frugoni, Ch., *op. cit.*, 1990, p. 736.

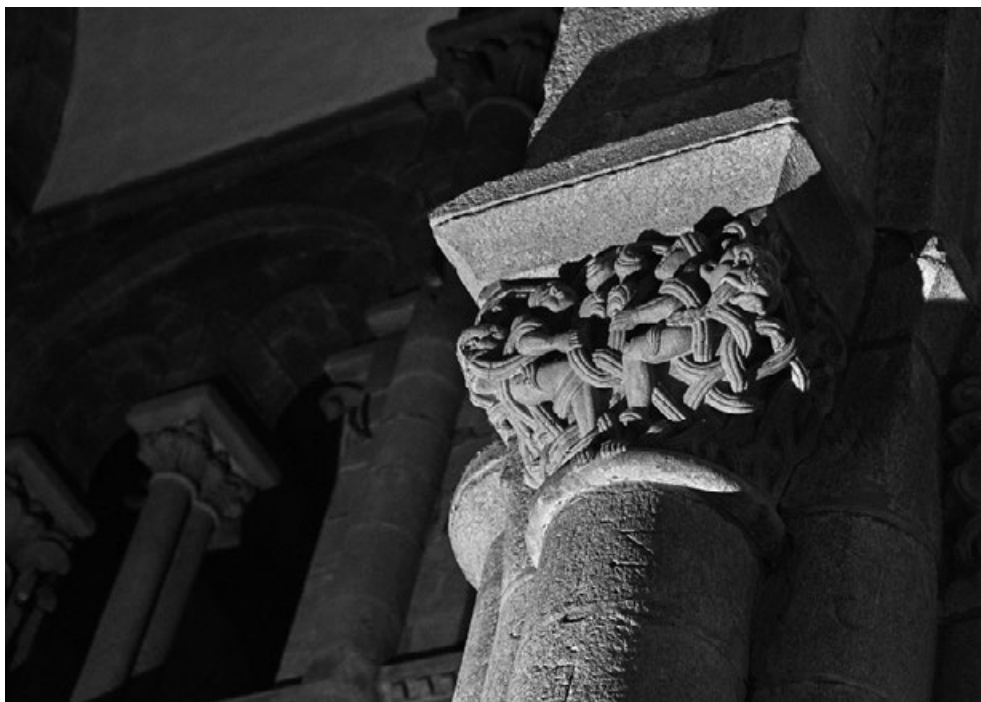


Fig. 10. Capitel con figuras humanas entre tallos vegetales, transepto norte. Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Simón Vázquez.

condena, al ser una versión reducida de la Boca del Infierno³³. De hecho, el desorden de los tallos vegetales que surge de sus bocas no deja de ser una hipérbole figurada para hacer patente el frenético caos del infierno en el que se encuentran sumidas esas almas³⁴ que, precisamente, es lo que se representa en este capitel. De hecho, si continuamos leyendo el texto del sermón *Adest nobis*, del *Códice Calixtino*, que citábamos antes, encontraremos la clave para estas imágenes:

Per spinas, que tangentes se pungunt, peccata generis humani demonstrantur, quibus pungitur, dum in inferno tortoribus ghennalibus leditur. Under dicit propheta: *Spinis peccatorum suorum circumdedit me populus hic* (Ps. 117, 12). Per tribulos qui asinorum pungens durus et asper cibus est, Veteris Legis precepta aspera et dura demonstrantur, quibus genus humanum ab inicio ob iniquitatem suam usque ad dominicum adventum³⁵.

33 Frugoni, Ch., *op.cit.*, 1990, p. 735.

34 Castiñeiras González, M.A., "La persuasión como motivo central del discurso: la boca del infierno de Santiago de Barbadelo y el Cristo enseñando las llagas del Pórtico de la Gloria", R. Sanchez Ameijeiras y J. L. Senra Gabriel y Galán (coords.), *El tímpano románico Imágenes estructuras y audiencias*, Santiago de Compostela, 2003, p. 240; Le Don, G., "Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 22 (1979), p. 363.

35 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 7, Herbers, K. y Santos Noia, M. (ed.), Santiago de Compostela, 1998, 44.



Fig. 11. Capitel con la boca del infierno, transepto norte. Catedral de Santiago de Compostela.
Foto: Simón Vázquez.

Los espinos, que pinchan a quienes les tocan, representan los pecados del género humano, con los que se punza uno al padecer en el infierno los tormentos infernales. Por lo cual dice el profeta: “Con los espinos de sus pecados me rodeó este pueblo” (Sal. 117, 12). Los abrojos, que son alimento punzante, duro y áspero de los asnos, representan los preceptos ásperos y duros de la Antigua Ley, con los que se alimenta el género humano por su inquietud desde el principio hasta la venida del Señor³⁶.

La cita parece casi una descripción de este y otros capiteles similares realizados por el mismo taller para el transepto de la catedral en los que, a la luz de este texto, producido en la propia Compostela en los primeros tiempos del episcopado de Diego Gelmírez y atribuido posteriormente al papa Calixto³⁷, se identifica claramente la maraña de tallos vegetales con los *peccata generis humani*, y con los tormentos infernales –*tortoribus ghenalibus*–. La presencia de este tema en esta localización topográfica se puede explicar también a través de este texto, ya que en él se relacionan claramente

36 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 7, Moralejo, A., Torres, C. y Feo, J., (trad.), Santiago de Compostela, 2004, 81.

37 López Alsina, F., *op. cit.* 2013, p. 336.

estas zarzas con la Antigua Ley, para lo que se cita incluso el Génesis: *Spinās et tribulos germinabit tibi* (Gn 3,18). Recordemos que la historia *ante legem* era, precisamente, la que se representaba en la portada norte, en la que el auditorio podía contemplar a Adán trabajando la tierra como condena por el Pecado Original.

Más adelante, este mismo sermón del *Códice Calixtino* advierte del destino que aguarda al pecador, que es la condenación al Infierno, un estadio que también se representó en este pórtico interior a través del tema de la boca de Leviatán, que aparece en un capitel del pilar oriental (fig. 11.). Esta adopta aquí la terrible forma de un felino que devora las almas desnudas de los condenados pero, por si esto fuese poco, los leones de la parte baja, con su aspecto acechante, se convierten en auténticos cazadores de almas dispuestos para atrapar víctimas para el caos infernal³⁸, que el sermón describe a la perfección:

Ipsē Leviatān adhuc, quod peius est, Christianos quosdam **per diversa vicia** bibit. Alium per cupiditatem, alium per avariciam, alium per odium, alium per luxuriam, alium per fraudem, alium per diversa peccamina deglutit. **Per Leviatān quippe demon intelligitur** [...] In nimio calore infernali illorum anime ardent et cruciantur, qui in calore viciorum suorum turpiter maoriuntur. In frigidis aquis infernalibus **illorum anime cruciantur**, qui pravo opere frigidi efficiuntur, el calore Spiritus Sancti calidi non habentur³⁹.

El Leviatán sorbe además, lo que es peor, a algunos cristianos **gracias a diversos vicios**. Engulle a uno por su codicia, a otro por su avaricia, a otro por su odio, a otro por su lujuria, a otros por sus fraudes, a otros por otros pecados. **Porque el Leviatán representa al demonio** [...]. En el ardor extraordinario del infierno arden y **son atormentadas las almas** de aquellos que mueren torpemente en el calor de sus vicios. En las heladas aguas infernales son atormentadas las almas de aquellos que por sus malas obras se hacen fríos y no se calientan al calor del Espíritu Santo⁴⁰.

La única vía de Salvación que permite huir de este destino fatal es la del arrepentimiento, y la forma de no volver a caer en la tentación es llevar una vida según la Palabra. Aquí es cuando adquiere su protagonismo el capitel con el apóstol portando el libro que, ahora sí, habría que identificar con Santiago, el cual, como patrono de la iglesia, no solo recibe a los peregrinos arrepentidos sino que les señala el verdadero camino a seguir: la Palabra (fig. 12).

38 Chiappori, M. G., *op. cit.*, 1992, p. 637.

39 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 7, Herbers, K., Santos Noia, M. (eds.), Santiago de Compostela, 1998, p. 51-52.

40 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 7, Moralejo, A., Torres, C., y Feo, J. (trads.), Santiago de Compostela, 2004, p. 95-96.



Fig. 12. Capitel con el Apóstol Santiago, transepto norte. Catedral de Santiago de Compostela.
Foto: Simón Vázquez.

Si nos fijamos por un momento en el ambiente vegetal en el centro del cual se sitúa nuestro Apóstol nos daremos cuenta que nada tiene que ver con la maraña de lianas que aprisionaban las figuras de los capiteles comentados. En este caso se trata de un paisaje ideal, también tópico de la literatura grecolatina⁴¹, que aquí se materializa plásticamente en el orden con el que se organizan las hojas del capitel vegetal de tipo compostelano⁴².

⁴¹ Curtius, E.R., *op.cit.* 1981, vol. I, p. 263-268.

⁴² Este tipo de capitel que, con múltiples variaciones, invade el espacio del transepto y de la nave de la basílica no solo como una evocación del capitel corintio de estirpe clásica, con la que se quiere investir al edificio de su prestigio antiguo, sino también como una metáfora del renacer de la Iglesia de la Reforma gregoriana y de la nueva relación del hombre medieval con la naturaleza, resultado positivo de la creación divina que conduce a Dios. A este respecto ver: Chenu, M.D., *La théologie au XIIème siècle*, Paris, 2006, p. 22 y ss. Para las consecuencias artísticas de este pensamiento: Castiñeiras González, M.A., "Arte románico y reforma eclesiástica", *Semata*, vol. VII (1996), p. 337-332, espec. p. 308 y Baschet, J., Bonne J.C., y Dittmar, P.O., "Saint-Marcellin de Chanteuges: une singulière évocation du monde créé", *Images Re-vues*, Hors-série 3, 2012, <http://imagesrevues.revues.org/1810>.

Si recuperamos por un momento el texto ya citado de la *Enarrationes in psalmos* de san Agustín entenderemos mejor este cambio de paisaje. Según el autor, la palabra redentora es predicada por los discípulos de Cristo, los Apóstoles, que *extirpatores silvae sunt: ut exstirpent silvam, liberent de captivitate terram, et struant, aedificent, annuntiando magnitudinem domus Domini. Unde silva daemonum exstirpatur, nisi praedictetur ille qui super omnes est?*⁴³. El texto de san Agustín debía de ser sobradamente conocido en el ambiente compostelano, donde los redactores del *Liber Sancti Iacobi* hacen gala de un amplio conocimiento de la literatura homilética más prestigiosa en muchas ocasiones⁴⁴. Es precisamente en esta compilación jacobea donde encontramos el texto que mejor ilustra el contexto de este capitel del apóstol Santiago, concretamente en uno de los sermones que se proponen para ser leídos el día de la pasión de Santiago, el 25 de julio. Se trata del *Spirituali igitur iocunditate*, un texto que todavía hacia 1135, cuando fue redactado, retoma estas mismas ideas agustinianas:

Hic velut vinearum procurator ecclesiasticam vineam magno labore plantavit, viciorum tribulos extirpans, spinas pravorum actuum resecans, bonos palmites edificans evangelicorum dogmatum sepem circa eam contra barbaras feras agens; vulpes heréticas, quarum mos est demolire vineas, procul ab ea explellens, torcularum altaris novi et turris fidei in ea edificavit (Is 5, 2)⁴⁵.

Él, como un mayordomo de las viñas, plantó con gran trabajo la viña de la Iglesia, extirpando los abrojos de los vicios, cortando los espinos de las malas acciones, formando buenas cepas, poniendo alrededor el seto de los dogmas evangélicos contra las bestias salvajes, espantando lejos de ella a las zorras de la herejía que acostumbraban a destruir las viñas, y edificó también en ella el lugar del nuevo altar y la torre de la fe (Is 5, 2)⁴⁶.

Santiago se presenta aquí, por lo tanto, como el discípulo de Cristo que no solo trae la Palabra –representada por el libro al que señala– para extirpar las zarzas y las *barbaras feras* que veíamos en los capiteles anteriores –que representan el paganismo, los demonios y, en definitivas cuentas, el pecado⁴⁷– sino que recibe a los peregrinos y penitentes en la puerta de su santuario como una esperanza de Redención. No en

43 San Agustín, *Enarrationes in psalmos*, XCV, Migne, J. P., *Patrologia Latina*, vol. XXXVII, cols. 1230-1231.

44 Gregorio Magno, Beda el Venerable, San Jerónimo o el propio San Agustín son algunos de los exegetas cristianos citados por los autores del *Liber* ya desde su primitiva formulación hacia 1080, cfr.: López Alsina, F., *op. cit.* 2013, 310-311.

45 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, lib. I, cap. 6, Herbers, K., Santos Noia, M. (eds.), Santiago de Compostela, 1998, p. 38.

46 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 6, A. Moralejo, A., Torres, C. y Feo J., (trads.), Santiago de Compostela, 2004, p. 70.

47 Este fragmento ya había sido invocado por M. Castiñeiras a propósito de las alimañas, entre ellas una zorra, que aparecen entre las ramas de vid que decoran las columnas romanas de San Carlo a Cave. A ese respecto vid.: Castiñeiras González, M. A., *op. cit.*, 2010, p. 69.

vano el autor de otro de los sermones del *Calixtino*, el célebre *Veneranda dies*, recoge también hacia 1135 este *topos* de la *selva* en la que habita el pecado –representado en este caso por un animal salvaje, el lobo– cuando dice:

O sancti Iacobi peregrine, noli mentire illo ore, quo eius osculatus es altare. Cum pedibus quibus tot passus pro eo fecisti, noli ire ad prava opera. Cum manibus quibus eius altare venerandum tetigisti, noli malum operari. Si totum corpus tuum ad custodiendum ei conumendasti, ergo omnes artus tuos illi custodi. Si ovis fidelis es illi commendata, noli esse viciorum vepribus erronea. Quod ei dedisti, non des lupo. Noli servire diabolo, qui debes iure servire Deo et eius apostolo⁴⁸.

¡Oh peregrino de Santiago! No mientas jamás con la boca que ha besado su altar. Con os pies con los cuales tantos pasos anduviste por él no caminos jamás hacia las malas obras. Con las manos con que tocaste su venerando altar no hagas mal. Si todo tu cuerpo lo encomendaste para que lo custodiara, por lo mismo guárdale todos tus miembros. Si como oveja fiel estás a él encomendada, **no te extravíes por las zarzas de los vicios. Lo que a él le diste, no se lo des al lobo. No quieras servir al diablo**, pues tienes derecho y debes servir a Dios y al Apóstol⁴⁹.

Pero para alcanzar la Redención que trae la Palabra predicada por el Apóstol es necesaria la renovación espiritual a través de la penitencia. Esta idea es, precisamente, uno de los ejes de la conocida como Epístola de Santiago a las doce tribus en la que, por primera vez, se presenta la confesión sacramental como fórmula para alcanzar el perdón de los pecados:

Confesad, pues vuestros pecados uno a otro, y orad los unos por los otros para que seáis salvos; porque mucho vale la oración perseverante del justo⁵⁰.

Aunque esta carta está atribuida a Santiago el Menor, la confusión entre los dos apóstoles tenía una larga tradición en Compostela y en la Península Ibérica⁵¹ lo que debió de provocar no sólo que aquí a Santiago se le represente con un libro sino también que en el programa iconográfico de este pórtico interior se haya hecho una elaborada alusión a la renovación a través de la penitencia, un sacramento que, por otro lado, estaba siendo puesto en valor por el ideario de la Reforma Gregoriana.

48 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 17, Herbers, K., Santos Noia, M. (eds.), Santiago de Compostela, 1998, p. 92.

49 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 17, Moralejo, A., Torres, C. y Feo J., (trads.), Santiago de Compostela, 2004, p. 198.

50 Epístola católica del Apóstol Santiago, 5, 16.

51 Esta procedía de la autoridad isidoriana, concretamente de un “discutido pasaje de *De ortu et obitu patrum*” cfr.: Moralejo Álvarez, S., *op. cit.*, 1984, p. 264; Díaz y Díaz, M.C., “Santiago el Mayor a través de los textos”, en Domínguez García, M., (ed.), *De Santiago y los Caminos de Santiago*, Santiago de Compostela, 1997, p. 69-84, espec. 73.



Fig. 13. Capitel con águilas y capitel con leones, transepto norte. Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Simón Vázquez.

Es esta, de hecho, una idea constante en los sermones del Códice Calixtino que, como vimos, vieron plasmadas sus enseñanzas en diversos capiteles de esta zona. Al igual que en el programa iconográfico de estos capiteles, en sus textos, frente a las advertencias contra el pecado y la amenaza con los tormentos infernales, se propone un renacimiento espiritual que cada fiel debe realizar a través de la confesión, la penitencia, la oración y la práctica constante de las virtudes⁵².

Para la plasmación simbólica de esta idea se recurre, una vez más al bestiario moralizado, en primer lugar con las ordenadas águilas de uno de los capiteles del pilar oriental (fig. 13), donde, como sucedía en el capitel del Apóstol, las lianas vegetales dan paso a la carnosidad y exuberancia de las grandes hojas a las que se adaptan los cuerpos de las aves. Además de este paisaje positivo, el contexto en el que se integra este capitel invita a proponer esta lectura en clave penitencial ya que el águila se consagró desde la tardoantigüedad como un símbolo de renovación sobre todo, a partir de la difusión del *Fisiólogo Griego*:

Así también tú, si tu ropaje ha envejecido y se han oscurecido los ojos de tu corazón, busca la fuente espiritual, que es el Señor, según las

52 Berardi, V. M. "Multi clerici sunt amatores seculi. Malcostume ecclesiastico e richiamo al rigore nei veementi sermoni del Codice Callistino", *Compostella*, vol. 30 (2009), p. 25.

palabras: Me abandonaron a mí que soy la fuente de agua de la vida... (Jer., 2, 13) Y volando hacia la altura llega hasta el sol de justicia (Mal., 4, 2), que es Jesucristo (según lo dice el apóstol); el te quemará tu viejo ropaje diabólico. Por eso, aquellos dos ancianos, según se dice en Daniel, oyeron: olvidad los días malos (Dn., 13, 42), y bautizaos en la fuente sempiterna, despojaos del hombre viejo y de sus actos, y revestid el nuevo del que fue creado según el Señor (Ef., 4, 24), como dice el apóstol. Por eso dice también David: Se renovará, como la del águila, tu juventud⁵³.

Ciertamente, esta tradición procede, una vez más, de los Salmos. En uno de ellos, concretamente el número 102, que además era uno de los empleados en los ritos penitenciales, dado su contenido de acción de gracias a Dios por la remisión de los pecados, se da cuenta de esta propiedad del águila diciendo: “Que se renueve tu juventud como la del águila” (*Salmos 102, 5*).

En el mismo pilar, el capitel contiguo continúa esta lectura de esperanza en este caso con una composición de leones afrontados (fig. 14). Si bien los leones ya aparecían en muchos de los capiteles precedentes con un significado maligno, en este caso, el orden hierático con la que se nos presentan y el tipo de flora que los enmarca que, como en el capitel de las águilas, trasluce el orden y la carnosidad del paisaje ideal, nos lleva a atribuirles una significación en clave positiva. De nuevo es el *Fisiólogo*, el que nos da la clave de su lectura en este contexto concreto:

La segunda peculiaridad del león es: cuando duerme sus ojos velan y permanecen abiertos, según lo testifica el esposo de el Cantar de los Cantares, al decir: Yo duermo, pero mi corazón vela (Cnt., 5, 2) Efectivamente, mi Señor durmió corporalmente en la Cruz, pero su divinidad vela siempre a la diestra del Padre (Mt., 26, 64). Pues el que cuida de Israel no duerme ni dormita (Sal. 120, 4)⁵⁴.

Una vez más, el autor del *Fisiólogo* busca el apoyo bíblico de los Salmos para una de las propiedades simbólicas del león⁵⁵. De esta forma, la imagen del capitel no sería otra cosa que una nueva llamada de atención al peregrino para que, tras la renovación propuesta en el capitel anterior, esté siempre atento y vigilante de manera que no caiga de nuevo en la tentación. Es este un uso de las propiedades simbólicas de águilas y leones y, en general, del bestiario moralizado, que no era desconocido para el taller compostelano ya que había sido utilizado en la girola durante la primera campaña constructiva (1075-1088) para una audiencia de tipo monástico⁵⁶. Ahora, la ductilidad que en muchas ocasiones demuestra la simbología animal románica

53 *El Fisiólogo, Bestiario Medieval*, Guglielmi, N. (ed.), Buenos Aires, 1971, p. 46.

54 *Ibidem*, p. 41.

55 Mc Culloch, F., *Mediaeval latin and french bestiaries*, Valencia, 1960, p. 137-138.

56 Nodar Fernández, V., *Los Inicios de la Catedral Románica de Santiago. El ambicioso programa iconográfico de Diego Peláez*, Santiago de Compostela, 2010, p. 99-102.



Fig. 14. Capitel con leones, transepto norte. Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Simón Vázquez.

hace que se adapte a un nuevo contexto programático donde la figuración se dispone de una forma intencionada. No es de hecho casual la colocación del patrono del santuario en el centro de este pórtico interior, ni que a su alrededor, y particularmente a su izquierda, se concentren las imágenes con una mayor carga negativa, ni siquiera que a su derecha aparezcan las de lectura positiva, que además marcan el camino hacia las capillas abiertas en el muro meridional del transepto y, de ahí, al altar mayor construido sobre la tumba de Santiago, verdadera meta de la peregrinación⁵⁷. Ante ella velaban y oraban los peregrinos, tal y como describe el sermón *Vigile noctis*, una homilía en la que se describe la forma en que se debe celebrar la vigilia de la fiesta del 25 de julio y que fue compuesta para el *Liber Sancti Iacobi* entre 1105 y 1110⁵⁸:

Igitur, sicut corpus vigilandum inter vigilantes adsistitur, sic veraciter beatus Iacobus inter vigilantes suos eorum preces coram Deo deferens commoratur. Multi etiam testantur, in eius festi vigilea dum vigilabant, se eum in apostolica effigie vidisse⁵⁹.

57 Fernández Pérez, S., Nodar Fernández, V., "Vita peregrinatio est: Reflexions sobre o capitel historiado no transepto norte da Catedral de Santiago", en *El camí de Sant Jaume I Catalunya. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida els dies 16,17 i 18 d'octubre de 2003*, Barcelona, 2007, p. 386.

58 López Alsina, F., *op. cit.* 2013, p. 333.

59 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 2, Herbers, K. y Santos Noia, M. (ed.), Santiago de Compostela, 1998, 17.

Más así como el cuerpo velado está presente entre los veladores, así seguramente se halla Santiago entre los suyos para llevar las preces ante Dios. Son muchos los que dan testimonio de haberle visto **en figura de apóstol** mientras velaban la víspera de su fiesta⁶⁰.

Una *apostolica effigie* es, por tanto, la de este capitel que se presenta así como un capítulo más en la conformación de la imagen de Santiago durante la prelación de Diego Gelmírez. A partir de 1105⁶¹ se inicia un proceso de potenciación de la apostolicidad de la sede compostelana, basada no solo en la presencia sepulcral de Santiago sino también en su acción apostólica por todo el orbe, con la que habría extirpado las “espinas y abrojos” del paganismo. Son unas ideas que se vieron plasmadas contemporáneamente, de forma textual –en los sermones y milagros incluidos en el *Liber* hasta 1110– y, plásticamente, en la escultura del transepto de la catedral, de la que este capitel y los que lo complementan en la decoración del “ciborio” de la puerta norte son un buen ejemplo.

Fecha de recepción / date of reception / data de recepción: 13-06-2016

Fecha de aceptación / date of acceptance / data de aceptación: 4-07-2016

60 *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, I, 2, Moralejo, A., Torres, C. y Feo J. (trad.), Santiago de Compostela, 2004, p. 21.

61 En ese año, el Pascual II concede a Diego Gelmírez el privilegio del palio a través de una carta en la que el papado admite, por primera vez, la *traslatio* de los restos y su presencia en Compostela lo cual abre una nueva etapa en la redacción del *Liber Sancti Iacobi*: López Alsina, F., *op. cit.* 2013, 328 y 336.